

of the ways in which patriarchal culture has constructed women as the Other and denied them freedom as autonomous individuals. The book explores—and explodes—the often contradictory myths of femininity, as well as the concrete social, economic, and political structures of patriarchal oppression.

*The Second Sex* also shows how women under patriarchy are led to internalize a belief in their own inferiority and to adopt values that are inimical to them. Moi argues that Beauvoir, in her emotional and intellectual subservience to Sartre, is the prime example of this, though she fails to recognize it. In fact, many of the views expressed in *The Second Sex* illustrate this very point. Reading it today, we may find ourselves responding alternately with appreciative recognition, outrage, and embarrassment. The book juxtaposes male and female sexuality, consistently idealizing the former and presenting the latter with evident distaste. Taking over the frequently sexist language of Sartrean Existentialism (in which the basic human “project” of “throwing oneself forward into the future” consistently relies on an imagery of male erection and ejaculation), Beauvoir somehow arrives at a scheme of values in which childbirth, being “immanent,” is inferior to warfare and murder, which are “transcendent.” Accepting as “universal” a particularly French, male, received view of literary excellence, Beauvoir flatly denies the existence of any great women writers, placing Jane Austen, George Eliot, and Virginia Woolf far below Edgar Allen Poe and T. E. Lawrence (while never even mentioning Mme. de Lafayette). “Living marginally to the masculine world, [woman] sees it not in its universal form but from her special point of view.” Instead of finding strengths in woman’s special viewpoint as, for example, Woolf did, Beauvoir saw it simply as an impediment to creativity. Indeed, the notion that the male position and point of view are somehow “universal” is one Woolf takes particular delight in puncturing. Much of what seems

dated today in *The Second Sex* underscores the wisdom of Woolf’s insight into the danger of being “locked in.”

Still, when it was published some fifty-odd years ago, *The Second Sex* had a far-reaching, liberating impact and, Moi writes, “literally changed thousands of women’s lives.” Despite striving for a phantom “universality” in its rhetoric and its values, despite its sexist language, denigration of female sexuality, and underestimation of various women writers, it emphasized that nothing that existed in current society followed inevitably from differences in biology; nothing in the social state, *The Second Sex* argued, was in itself “natural.” It contained a scathing critique of bourgeois marriage and of social and economic inequality, and was rightly read as a rallying cry for woman’s liberation.

For Moi, the contradictions in Beauvoir’s work and life illustrate the paradoxes inherent in being an intellectual woman in our century. Using life and work to illuminate each other, and setting both in their cultural and institutional context, Moi’s book skillfully negotiates the reader through the complexities of the French educational system, the arcane terminology of Existentialism, and the vagaries of Beauvoir’s and Sartre’s multiple love affairs. It is an impressive and rewarding work of cultural criticism. Moi pays less attention to the novels than to *The Second Sex* and to Beauvoir’s abundantly recorded life, moving gracefully among the multi-volumed autobiography, the letters, diaries, published interviews, and biographical studies. Although Beauvoir did not explicitly think of herself as a feminist until she joined the woman’s movement when she was in her sixties, the ground-breaking impact of *The Second Sex* justifies Moi’s description of her as “the greatest feminist theorist of our century.”

If I have compared her here to Woolf, this reflects my own internal debate with Moi’s unqualified claim concerning Beauvoir’s preeminence. Yet while Woolf may strike us today as more consistently “right,” her impact was delayed and her readership

has been more limited. Taken together, Woolf and Beauvoir illustrate the poles of a feminism of difference and a feminism of equality. We are still learning from them both.

## EN GUISE D’AMANTS: POÈMES CHOISIS

Miriam Waddington. Trad. de l’anglais par Christine Klein-Lataud. Montréal: Éditions du Noroît, 1994.

par Dominique O’Neill

C’est une vie entière que récapitule ce petit livre qui, sans en avoir mine, recense plus de cinquante ans d’écriture. Choisis parmi les poèmes de *The Last Landscape*, publié en 1992, et de *Collected Poems* qui lui-même compilait onze recueils de poésie ainsi que des inédits, soixante-quatre poèmes profilent l’œuvre d’une des grandes dames des lettres canadiennes. Miriam Waddington explique ainsi l’abondance de son œuvre poétique: « La poésie est au cœur même de ma vie [...] une constante source de plaisir et d’émerveillement, qui m’a engagée toute entière, à tous les niveaux. [...] Elle a toujours été présente en filigrane dans mes autres activités et rôles dans le monde: ceux de femme, mère, amante, amie et professeure. »

Et ce sont à leur tour ces rôles qui nourrissent ses poèmes. Elle puise dans le quotidien pour y trouver sa matière et pose sur sa vie et celle de ceux qui l’entourent un regard lucide, poignant ou ironique, souvent relevé d’humour noir (« Les vieilles femmes / devraient vivre comme les vers / sous la terre / et ne sortir / qu’après une bonne averse. »)

Ces thèmes sont donc d’actualité: l’identité, la femme, l’amour, l’environnement. Canadienne et juive de souche russe, elle s’interroge sur la multiplicité de cette identité, évoquant avec amour son enfance à

Winnipeg et se plaisant à rapprocher ses deux pays de neige: « Cette ville du nord [...] est-ce Winnipeg ou Lenigrad ? / Elles ont toutes deux / une église décharnée / dressée seule / comme un violoncelle dans la neige. »

L'amour est le douloureux mouvement, la déchirure d'un passage du pluriel familial au singulier d'une femme divorcée dont les enfants ont quitté le logis. Une unique voix dialogue avec un « tu » qui ne répond pas, qu'il soit le mari divorcé dont la mort la hante, puisque pour elle, il est doublement décédé, emportant avec lui leur jeunesse, le fils qui ne connaît pas vraiment sa mère, ou l'amant au corps de paysage blanc.

« Je suis seule maintenant » écrit-elle en 1976 (« Poème de forêt »). Mais en fait, on est conscient d'une grande solitude au cœur même de l'œuvre, un manque si profond que l'amour ne saurait le combler: « Car je suis moi et tu es toi / C'est là notre unique moisson. » Ce manque est sans espoir: le seul aboutissement de la vie est la vieillesse qu'elle maudit, et la mort qui la guette et la nargue. La mort apparaît partout, même dans ses poèmes de jeunesse, centrale et omnisciente—les tombeaux jalonnent l'œuvre, même si le titre d'un poème semblait annoncer un renouveau, tel « Printemps » qui se termine ainsi: « le toi / dans les champs noyés / de ma jeunesse est / la photographie fanée / de mon mari mort / assis parmi / les tombes [...] ».

Pour Miriam Waddington, le poème est une construction organique et réaliste qu'elle façonne, non seulement de ses réflexions et émotions, mais aussi de son corps et de son souffle au moment de création.

Ce point de vue donne à ses poèmes leur simplicité, leur style accessible et limpide, leurs vers courts et contenus. Si d'aucuns lui ont reproché d'écrire des vers qui « ne sont pas assez profonds / ou [qui] n'ont pas assez d'esprit », si elle ne revendique pour eux qu'« une grâce éphémère », la poète choisit de répondre à cette critique par une question: « je me demande / pourquoi je ne peux me

satisfaire / des images [...] d'où me vient / cette passion / pour la clarté [...] ? »

Christine Klein-Lataud, à qui l'on doit la traduction d'*Un oiseau dans la maison* de Margaret Laurence, a rendu cet échantillon de l'œuvre poétique de Miriam Waddington avec élégance et économie. Elle a réussi à en faire un ouvrage homogène et représentatif, se permettant, pour achever ce but, de classer les poèmes hors de l'ordre chronologique et d'effacer les manières des années 60 et 70, c'est-à-dire la disposition graphique des mots sur la page et la coupure—qui se voulait choquante mais dont on se fatiguait vite—entre deux mots qui s'appartiennent.

On ne peut faire à cet ouvrage qu'un petit reproche: *Collected Poems* était nanti d'un index détaillé, comprenant l'année, le titre et sous-titre de l'ouvrage dans lequel chaque poème avait paru. *En guise d'amants*, lui, ne donne aucun indice chronologique, ce qui semble dommage puisqu'une date discrète à la fin de chaque poème ou même dans l'index nous aurait permis de retracer le cheminement de la pensée de la poète.

## CLUB CHERNOBYL

Dianne Warren. Regina: Coteau Books, 1994.

by J. Rochon

Reading a play can be a far more challenging experience than watching it being performed. Finding the content and the drama in a play on the page can feel like an excavation, from the directions and setting descriptions. This is certainly not so with *Club Chernobyl*, the newest play by the Saskatchewan playwright, Dianne Warren. Her play contains minimal stage commands and allows for a freely imaginative read. Even on the page, the content is dark, strangely real, in its danger and nervous tension-building techniques. With their

added eccentricities, her characters come to life easily in their everyday roles. They are accessible, yet intriguingly complex and unknowable.

The play opens with a dramatic bedroom scene; Dallas is having a nightmare and Billie, his wife, is trying to wake him from his tortured sleep. Dallas is screaming and covered in sweat, which in his dream state he believes is blood. He doesn't recognize Billie or his surroundings; she knows the screams and intimate movements of her frightened husband exactly as he plays them out—this occurrence is a common one. In his wakeful state she tries to get him to talk about his recurring dream and what it might mean, but he won't discuss it with her and leaves for a drink. The mystery remains until the concluding scene.

Dallas is the owner of Club Chernobyl, where the majority of the play is set. He designed it as a "concept club"; the interior is made to resemble a damaged nuclear reactor. Danger is the marketing campaign to create Club Chernobyl as a hip, dark, novelty club. It's opening night in the club and it is virtually empty. A storm hits town and draws together an unlikely mix of characters. Warren cleverly employs the ex-treme weather conditions of the outside world to illuminate the inner psychological worlds of her characters.

The storm fills the streets, bringing Gina into the club, and floods the basement, giving rise to Veronica. Gina is the innocent virginal character in this play; "inexperienced" is her repeated description of herself. She is released from her inhibitions and gathers confidence through the extreme and intense interactions in the club. She joins the craziness of life, gaining a passport to the real world through her encounter with Dallas and the others. Ironically, she experiences her self fully for the first time in Billie's little black dress. Veronica is Gina's polar opposite. This character has a deep understanding of the darker side of life and its inherent danger; she lives it. She is a reminder and warning to the characters and to the